ARCHÄOLOGISCHE ZEITUNG.

№ 5. *Neue Folge.* Mai 1847.

Hippolyt und Phädra. — Artemis Elaphebolos. — Allerlei (Bacchischer Thronismos).

I.

Hippolyt und Phädra.

Hiezu die Abbildung Tafel V. VI [1]).

Der Mythus von Hippolyt und Phädra hat auf der attischen Bühne selbst so beträchtliche Veränderungen erlitten, dafs wir nicht anzunehmen berechtigt sind, in dem erhaltenen Hippolytos Stephanephoros des Euripides die ursprüngliche Gestalt der attischen Ueberlieferung vor uns zu haben. Wir besitzen daran eine individuelle Ueberarbeitung des Dichters, zu welcher mehr als ein Zug aus trözenischer und anderer Sage herbeigeholt sein mochte. Wie sehr man nun auch im Ganzen der seit Valckenär allgemeinen und von Welcker näher ausgeführten Ansicht beipflichten wird, nach welcher die ursprüngliche Gestalt der Sage, wie sie Sophokles in der Phädra und Euripides in dem verlorenen Hippolytos Kalyptomenos behandelte, nach dem Vorgange namentlich des Letzteren auch in der Tragödie des Seneca nachgebildet ist, so wird man doch darauf verzichten müssen, die Differenz bis in ihre einzelnen Züge zu verfolgen, und etwa noch Vermuthungen über das Unterscheidende zwischen Sophokles Phädra und der älteren Arbeit des Euripides zu wagen. Ja wahrscheinlich ist gar nicht einmal eine dieser beiden attischen Tragödien die nächste Quelle für die römischen Dichter, Virgil und Ovid sowohl als Seneca, gewesen, sondern der aus Suidas bekannte Hippolyt des Lykophron, in welchem wir nach der Weise dieses Dichters einen Stapelplatz mythologischer Gelehrsamkeit vermuthen dürfen. Demnach möchte es ein vergebliches Bemühen sein, die einzelnen Phasen, welche die Sage durchlaufen, und die lokalen Verschiedenheiten, nach welchen sie sich gespalten hat, in ihrer Abgrenzung nachzuweisen: keinenfalls möchte das Resultat eines solchen Versuches sicher und umfassend genug sein, um der Kunsterklärung zum Anhaltspunkte zu dienen. Vorsichtiger bescheidet man sich, das erhaltene Stück des Euripides als die auch im Alterthum bekannteste Darstellung der Erklärung zu Grunde zu legen, und für Abweichungen der Denkmäler auch die abweichenden Züge in anderen Quellen aufzusuchen und zu Hülfe zu nehmen.

Der Hauptunterschied zwischen der älteren Sage und der späteren Bearbeitung des Euripides liegt darin, dafs in der letzteren der Charakter der Phädra beträchtlich gemildert und fein ausgemalt wurde. Diese Phädra hätte den Zorn des Aeschylos (in Aristophanes Fröschen V. 1054) doch nicht vorzugsweise verdient, daher derselbe wohl am meisten auf die Person der Phädra in dem Hippolytos Kalyptomenos zu beziehen ist, bei welcher der von der Sage gegebene Inhalt mit der Vorliebe des Dichters für weibliche Leidenschaftlichkeit zusammentraf. Phädra gesteht dem Hippolyt selbst ihre Liebe, während in der erhaltenen Tragödie die Schuld der fehlerhaften Handlung auf die Amme fällt, welche das der Herrin abge-

[1]) Vorgelesen in der Sitzung der Archäologischen Gesellschaft vom 4. Februar d. J. Erst nachgehends kamen dem Verfasser dieses Aufsatzes die Mittheilungen Zoega'scher Papiere verwandten Gegenstandes zu statten, welche Prof. Welcker auf Veranlassung des Herausgebers dieser Zeitung für den gegenwärtigen Zweck bereitwilligst vergünstigte. Noch später erschien Otto Jahn's Aufsatz über „Hippolytos und Phaidra" (Archäol. Beiträge S. 300 ff.). *A. d. H.*

lockte Geheimnifs dem Jünglinge mittheilt. Wenn so das Gespräch der Amme mit Hippolyt den Schwerpunkt in dem Verlaufe der Handlung des Hippolytos Stephanephoros bildet, so sind dabei zugleich zwei Momente in's Auge zu fassen, welche der Darstellung des Euripides wesentlich und daher bei Beurtheilung und Classification der Kunstdenkmäler zu berücksichtigen sind. Hippolyt nämlich ist bei dem Zusammentreffen mit der Amme ohne Begleiter und kann daher dieser vollständiges Schweigen über die Sache versprechen: Phädra dagegen, von den Chorjungfrauen umgeben, belauscht in ihrem Gemache das ganze Gespräch. Unmittelbares Anschliefsen an Euripides können wir also nur in den Denkmälern wahrnehmen, welche auch diese Hauptmotive in der Handlung des Hippolytos Stephanephoros bewahren, und Hippolyt mit der Amme allein sprechend, in der Nähe aber die von Entsetzen ergriffene Phädra sitzend darstellen, wie das Relief in Villa Albani bei Zoega bassir. di R. I, 49 und das in der galleria di Firenze IV, 91 [2]). Von den von Zoega beschriebenen Monumenten gehört wohl hierher ein Sarkophagrelief in Villa Borghese, auf welchem hinter der sitzenden Phädra zwei Frauen, neben ihrem Sessel zwei Eroten angebracht sind: vor ihr steht die mit Hippolyt sprechende Amme. Dieses sowie das Relief in Villa Albani schliefst sich auch darin noch näher an Euripides an, dafs im Hintergrunde der Tempel der Diana angegeben ist, bei dem Hippolyt so eben den Kranz geweiht hat, von welchem das Stück den Namen trägt (V. 73—87), während das in gall. d. Fir. zwar diesen Tempel in der Hauptscene nicht hat, aber doch auf einer Nebenseite den Hippolyt der Göttin opfernd zeigt.

Im Gegensatze hierzu erkennt man die ältere Gestalt der Sage, wonach Phädra selbst dem Hippolyt ihre Leidenschaft offenbart, auf bildlichen Darstellungen von geringerem Umfange, welche Hippolyt, dem Anscheine nach von der Amme herbeigeführt, unmittelbar neben Phädra zeigen, wie das herkulanische Wandgemälde (III, 15), das pompejanische in der casa del questore (mus. Borb. VIII, 52), das bei Bellori pict. crypt. tab. VI, und vielleicht auch das in den Thermen des Titus, auf welchem freilich Hippolyt schon etwas entfernter von Phädra steht. Ob die

Gemme bei Caylus (Recueil I, 47, 3) auf der wir nur einen stehenden Jüngling neben einer lebhaft redenden sitzenden Frau erblicken, wirklich Phädra und Hippolyt vorstellt, ist sehr unsicher, sie würde dann aber am entschiedensten hierher gehören: dagegen beschreibt Zoega auch zwei Sarkophagreliefs in Villa Medici, auf welchen Hippolyt dicht neben dem Sessel der Phädra steht. Ein von ihm gleichfalls beschriebenes Monument in Villa Aldobrandini ist weniger deutlich: auf diesem steht die Amme hinter dem Sessel der Phädra, aber zwischen Phädra und Hippolyt noch eine jugendliche Frau. Von bereits publicirten Reliefmonumenten gehört hierher eines in Woburn Abbey pl. 13, auf welchem Phädra, die Amme und zwei mit Keulen versehene Jünglinge sich nach dem augenscheinlich sprechenden Hippolyt umwenden, der jedoch nur zur Hälfte sichtbar ist.

Diese einfachere Gestaltung der Sage kommt jedoch nicht in Betracht für die umfangreicheren Darstellungen in erhabener Arbeit, welche den Hippolyt aufser in seinem Verhältnifs zu der Stiefmutter auch in der Beschäftigung der Jagd zeigen (denn das ist bei den so eben erwähnten Sarkophagreliefs auch nicht der Fall), und durch ihre Zahl wie durch ihren Werth auf die weite Verbreitung dieses Gegenstandes in der alten Kunst schliefsen lassen. Obgleich nun in diesen, zu welchen auch die zuerst genannten an die zweite Bearbeitung des Euripides sich anschliefsenden gehören, die Amme immer die Vermittlerin ist, so zeigen sich doch wesentliche Abweichungen von Euripides bei mehreren nicht blofs darin, dafs Hippolyt nicht allein erscheint, sondern auch namentlich darin, dafs die Art der Vermittelung eine ganz andere ist. Die Amme ist nicht mehr die wohlmeinende Verrätherin des anvertrauten Geheimnisses, sondern die Botin der liebenden Phädra: denn sie übergibt dem Jünglinge ein offenbar von ihrer Herrin gesandtes Täfelchen. Dafs das in einer mythischen Ueberlieferung begründet war, kann uns Ovids vierte Heroide beweisen: denn mit wie grofsem Rechte auch Zoega den mythologischen Werth dieser ovidischen Briefe im Allgemeinen bestreitet (*tutti questi carteggi Ovidiani niun fundamento hanno in tradizioni anteriori, essendo solo una forma del poeta latino scelta*

[2]) Einer handschriftlichen Notiz von Hrn. Prof. Welcker verdanke ich die Hinweisung auf das Monument, welches in dem Thesaurus antiquitatum Beneventanarum p. 323 mitgetheilt und dort als Darstellung des Mythus von Meleager gedeutet ist, aber offenbar auch unseren Mythus zum Gegenstande hat. Dasselbe gehört gleichfalls in diese Klasse: denn die Amme spricht mit Hippolyt allein, dieser scheint sie abzuwehren, und in der Nähe sinkt Phädra erschreckt auf ihrem Sessel zusammen. Zugleich kann ich nicht umhin, bei Erwähnung der von Welcker gütigst mitgetheilten, auch durch eigene Bemerkungen vermehrten Papiere (Oben Anm. 1) diesem meinem hochverehrten Lehrer für den gedachten neuen Beweis seines Wohlwollens hiemit öffentlich meinen Dank auszusprechen.

per esprimere i sentimenti e le vicende delle antiche donne), so enthält doch gerade der vorliegende einen Zug, der schwerlich aus der Luft gegriffen sein kann. Phädra schreibt an Hippolyt, V. 7, 8:

Ter tecum conata loqui, ter inutilis haesit
Lingua, ter in primo destitit ore sonus.

Anfangs entschlossen, dem Geliebten mündlich ihre Neigung zu gestehen, versucht sie es dreimal, aber dreimal hält die Scham sie zurück, und erst da wählt sie das Mittel der Schrift [3]). Diese Form der Ueberlieferung hält zwischen den beiden von uns oben unterschiedenen die Mitte ein: auch in psychologischer Hinsicht vermittelt dieser feine Charakterzug die wilde Leidenschaft der Phädra in der älteren Sage mit der Zartheit, welche ihr in der Umarbeitung des Euripides eigen ist. Wir dürfen aber diese Umbildung der Sage wahrscheinlich nicht aus einem Bestreben ableiten, die beiden entgegenstehenden Erzählungen äufserlich zu vermitteln: vielmehr hat wohl ein Zug, der in dem Mythus des Hippolytus selbst lag, dazu die Veranlassung gegeben. Bei Euripides nämlich ist der weise Jüngling auch (V. 954) *πολλῶν γραμμάτων τιμῶν καπνούς*, und das scheint nicht etwa eine Zuthat des Dichters, der den orphischen Charakter seines Helden mehr ausmalen wollte (s. Buttmann über Virbius und Hippolytus Abhandl. Berl. Akad. 1819, S. 205), sondern fufst wohl auf der attischen Sage. Denn wenn der Diener des Hippolyt V. 1253, 1254 ausruft, man könne die Fichten der Ida mit Schriftzeichen anfüllen, ohne ihn von der Schuld seines Herrn zu überzeugen, so klingt das ohne sonstige Beziehung verstanden sehr weit hergeholt: nimmt man dagegen an, dafs nach einem den Zuschauern allgemein bekannten Umstande die Grammata eine in der Umgebung des Hippolyt übliche Beschäftigung waren, so ist die Erwähnung gerade im Munde dieses Menschen sehr beziehungsreich und passend. Hier ist es nun nicht unwahrscheinlich, dafs die bildende Kunst die Sage weiter leitete, indem sie dem orphischen Jünglinge ein oder mehrere Schreibtäfelchen als Andeutung seiner Beschäftigung beigab, und später das Täfelchen als Vermittelung zwischen ihm und Phädra erscheinen liefs. Möglich freilich, dafs der Uebergang auch auf anderem Wege geschehen ist; aber man gewinnt durch diese Vermuthung wenigstens eine annehmbare Erklärung für das vielbesprochene Relief der Villa Albani, welches Zoega bassir. ant. d. R. I, 50 als *Ippolito supposto* bezeichnet hat. Es kann nicht geleugnet werden, dafs auch dieses Monument am nächsten und ungezwungensten an den so oft dargestellten Phädramythus erinnert, auf den es Winckelmann zuerst bezogen, und dafs alle anderen Deutungen doch nur als Aushülfe erscheinen: ist es daher gelungen, für die beiden Täfelchen, deren eines in der Hand des Hippolyt, das andere in der Hand seines hinter ihm stehenden Begleiters erscheint, eine genügende Beziehung zu finden, so kann man auch getrost bei dieser Erklärung stehen bleiben. Wollte man aber gegen die eben angedeutete Weiterentwickelung des Mythus einwenden, dafs ein von der Lebensweise des Hippolyt hergenommenes Motiv nicht auf das Verhältnifs der Phädra ändernd einwirken konnte, so ist dagegen zu bedenken, dafs auf den meisten der erhaltenen Kunstdenkmäler Hippolyt durchaus im Vordergrunde der Handlung steht, und daher die Stellung der Phädra wohl nach einem zunächst ihn betreffenden Umstande abgeändert werden durfte. Leider aber läfst die Mehrzahl der Monumente nicht erkennen, ob auf ihnen diese Art der Vermittelung durch einen Brief gemeint ist oder eine andere; denn gerade die rechte Hand der Amme, in welcher sie das Briefchen halten könnte, ist auf den meisten auch der von Zoega beschriebenen verloren. Sicher ist es nur auf dem Agrigentiner Sarkophag: auf dem Relief im Louvre bei Clarac m. de sc. II, 228 ist das Täfelchen wohl in der erhaltenen linken Hand des Hippolyt zu erkennen, während bei der Restauration es ihm nicht allein in die erhobene rechte Hand gegeben worden ist, sondern auch die gleichfalls moderne rechte Hand der Amme etwas dem Aehnliches hält [4]). Die Hand ohne Täfelchen ist erhalten auf den Reliefs in Villa Albani, in galleria di Firenze und in Benevent, welche wir mit Ent-

[3]) Selbst viel geringfügigere Züge darf man bei einem so vielfach behandelten Stoffe nicht da erst entstanden glauben, wo wir sie zuerst oder einzig erwähnt finden. Wenn z. B. Senacas Phädra sagt, V. 104, 105:

Palladis telae vacant,
Et inter ipsas pensa labuntur manus,

so erscheint das auf den ersten Blick als eine ganz individuelle Ausschmückung des Dichters; aber das umgeworfene Wollkörbchen, das man in den Kunstdarstellungen zuweilen am Boden zu den Füfsen der Phädra erblickt, läfst schliefsen, dafs es ein conventioneller und wohl älterer Zug war. So auf dem Relief im Louvre (Clarac m. de sc. II, 228), auf einem von Zoega beschriebenen in Villa Panfili so wie auch auf dem in Villa Borghese.

[4]) Überhaupt ist die Restauration so fehlerhaft, dafs z. B. die Amme, deren Obertheil verloren, zu einer jugendlichen Frau ergänzt ist, welche Clarac als wiederholte Phädra erklärt.

schiedenheit in die erste Klasse gestellt haben: nicht ganz so sicher konnten wir das in Villa Borghese dahin rechnen, weil nach Zoegas Angabe auch auf diesem die Arme der Amme neu sind. Dagegen ist ein am Boden liegendes Täfelchen auf dem Bellorischen Wandgemälde, wo Phädra selbst mit Hippolyt spricht, ganz ungehörig, und wenn jener Gegenstand wirklich ein solches ist, so verdiente der Künstler Zoegas Tadel [5]).

War nun so eine wesentliche Abweichung von der Bearbeitung des Euripides in die Kunstdarstellung gebracht, so konnte auch das andere oben erwähnte Motiv, das Alleinsein des Hippolyt, leicht aufgegeben werden: denn lesen durfte derselbe die Botschaft auch in der Umgebung seiner Gefährten. Auch zu dieser Auffassung läfst sich jedoch von den Motiven des Euripides aus ein Uebergang finden. In dem Relief der Krypte zu Capua, welches in Gerhards antiken Bildwerken I, 26 veröffentlicht ist, steht dicht hinter Hippolyt ein mit Jagdstiefeln bekleideter bärtiger Mann, in dem wohl jener greise Diener zu erkennen sein wird, der Hipp. Steph. 88—107 den Hippolyt ermahnt, die Macht der Göttin Kypris nicht zu gering zu achten. Bei einer Scene, in der es darauf ankam, den keuschen Jüngling der Phädra und dadurch mittelbar der Aphrodite anzunähern, konnte die Gegenwart dieses Alten, der seine Strenge zu mildern suchte, ganz passend erscheinen, und so das Motiv zur Abweichung von Euripides aus ihm selbst genommen werden. Denselben Alten sieht man auch auf dem schon mehrfach erwähnten Relief im Louvre, wo er dicht hinter Hippolyt steht und dem Gespräche zugewendet ist, während zwei jugendliche Gefährten in gröfserer Entfernung angebracht sind und sich nach der andren Seite wenden, was ihre Theilnahmlosigkeit hinreichend andeutet. Von den von Zoega beschriebenen Monumenten zeigt das eine der Reliefs in Villa Panfili dicht neben Hippolyt im Hintergrunde einen alten Mann, den Zoega als Pädagogen bezeichnet, und in dem sicher dieser Alte zu erkennen sein wird; auf dem einen in Villa Medici steht nach ihm neben

[5]) In Bezug auf die Schreibtäfelchen der Hippolytreliefs bemerke ich noch, dafs Zoega, der in den bassirilievi antichi di Roma die Annahme eines von der Amme an Hippolyt überreichten Briefchens auf den Kunstdenkmälern so heftig bestritten hat, in den nachgelassenen Blättern ein solches Briefchen überall vermuthet, wo der fehlende rechte Vorderarm der Amme über das ursprüngliche Vorhandensein desselben in Zweifel läfst.

[6]) Auch das in der Hand der einen Dienerin erscheinende Täfelchen, wegen dessen man dieses Monument vielleicht in die zweite Klasse stellen möchte, bildet kein Hindernifs dieser

Hippolyt ein Mann in Reisetracht, Tunica und Chlamys, mit dem vielleicht derselbe Alte gemeint ist, der aber hier weniger Bedeutung hat, da Phädra mit Hippolyt unmittelbar spricht. Bedenklicher ist die Sache bei einem andren Relief der Villa Panfili, auf welchem zwischen der Amme und Hippolyt ein gleichfalls bärtiger und mit Tunica und Chlamys bekleideter Mann steht, den Zoega als Theseus bezeichnet, und der nach seiner Beschreibung allerdings für einen Diener ein zu königliches Ansehen hat (*egli è barbato e comato nel carattere di Giove, col diadema, vestito di tunica manicata con cintura larga e clamide*). Dazu kommt, dafs er noch von einem Krieger begleitet ist. Vgl. bassir. ant. d. R. I, p. 230. Eine fernere Abweichung aber ist es, wenn Hippolyt nicht blofs von diesem Alten begleitet, sondern inmitten seiner Jagdgefährten neben der Amme erscheint. Hierher gehört es nicht, wenn die Jagdgefährten blofs in einiger Entfernung von Hippolyt angegeben sind, als Andeutung, dafs er so eben von der Jagd heimgekehrt ist und auch alsbald wieder zu derselben sich wenden will, daher wir denn auch das oben erwähnte Relief in der galleria di Firenze unbedenklich zu der ersten Klasse der an Euripides sich anschliefsenden Denkmäler gerechnet haben [6]): auf dem in Villa Borghese sind sogar vier Jäger neben Hippolyt angebracht. Wohl aber findet das Gesagte Anwendung auf den berühmten und vielfach gepriesenen Sarkophag in der Kathedrale zu Agrigent, dessen bisher schwer zugängliche Zeichnung [7]) in der beifolgenden Abbildung (Taf. V, VI) vorliegt.

Auf der Hauptseite (Taf. V, 1) dieses ausgezeichneten Werkes erblicken wir, von seinen Gefährten umgeben, in der Mitte den fast unbekleideten Hippolyt: nur der obere Theil der Brust ist von der auf der rechten Schulter befestigten Chlamys bedeckt: an seiner Seite hängt ein kurzes Schwert: in der Rechten hält er die angelehnte Lanze, in der Linken das von der Amme ihm überreichte Täfelchen, auf welches er den Blick zu heften scheint, ihn abwendend von der Amme. Diese, welche beträchtlich

Erklärung. Denn wenn man mit Zannoni annehmen wollte, dafs diese das von dem unwilligen Jünglinge fortgeschleuderte Täfelchen aufgehoben habe, so würden dadurch, da die Dienerin doch bei Phädra zu denken ist, die beiden getrennten Theile der Handlung unnatürlich vermischt, und man sieht daher in dem Täfelchen besser eine Andeutung des später von Phädra an Theseus geschriebenen Briefes.

[7]) Früher bekannt gemacht bei Dorville Sicula pag. 90, zuletzt von Politi Illustrazione al sarcofago Agrigentino (Girgenti 1822. 4) und nach dessen Zeichnung von Serradifalco Antich. di Sicilia III, 45.

kleiner gebildet ist als die Jünglinge, steht vollständig bekleidet und in der herkömmlichen Kopfbedeckung neben ihm, in bittender Stellung, mit zurückgebogenem Kopfe und seine Lanze ergreifend. Ob ihre Linke ein zweites Täfelchen hält, wonach in der Darstellung der Augenblick der Ueberreichung mit dem Augenblicke des Lesens verschmolzen wäre, ist in der Zeichnung nicht deutlich zu erkennen. Rings umher sind zehn mehr oder weniger bekleidete Jagdgefährten des Hippolyt dargestellt, zum Theil mit Keulen bewaffnet, nebst Pferden und Hunden als Anzeichen des Auszuges zur Jagd. Oben und unten Ornamente: an den beiden Enden der unteren Ornamentenreihe sind Thierkämpfe angebracht, welche Beziehung auf die Jagd enthalten.

Dieser gegenüberliegend zeigt die andere gröfsere Seite die Jagd des phliusischen Ebers, welche auch bei Seneca V. 28 fgg. erwähnt und bei Ovid V. 104 berührt wird, und auf den auf Phädra und Hippolyt bezüglichen Reliefdarstellungen meistentheils die linke Seite einnimmt. Diese Darstellungen unterscheiden sich aber darin von der unsrigen, dafs auf ihnen Hippolyt von einer bekleideten und behelmten weiblichen Figur begleitet wird, in welcher man wohl mit Recht Artemis erkannt hat als seine *σύνθακος, συγκύναγος* nach Eur. Hipp. 1093 (vgl. ebd. 1129: *θεᾶς μέτα θήρας ἐναίρων* und Buttmann über Virbius und Hippolytus S. 205. 206). Auf dem oben erwähnten Relief der Villa Panfili, welches neben Hippolyt den von Zoega so genannten Pädagogen zeigt, erscheint sogar Diana nicht allein in der Jagdscene, sondern auch auf der rechten Seite neben eben diesem Pädagogen. Die gröfsere Ausdehnung des Raumes gestattete auf unserem Monumente, den Eber, der von beträchtlicher Höhe gebildet ist, in die Mitte der Jagenden zu rücken. Hippolyt, wie auf dem ersten Bilde nur mit leicht umgeworfener Chlamys bekleidet, und wie auf allen bekannten Kunstdarstellungen zu Pferde, wirft mit dem Jagdspiefs nach dem Eber; von den vier Jagdgefährten, welche bis auf einen nicht dichter bekleidet sind, sucht ihn der eine gleichfalls mit dem Jagdspiefs, ein zweiter mit einem aufgehobenen Steine, ein dritter, der aufserdem auch einen Speer hält, mit einer Keule zu treffen. Der vierte führt einen der vier Hunde heran, welche in verschiedener Stellung von vorn und hinten den Eber angreifen; ein fünfter Hund, eine eben empfangene Wunde leckend, sitzt unter dem Eber. Die Fünfzahl der Hunde findet sich auch in der ausführlichen Darstellung der Jagd auf einem von Zoega

[8]) Wahrscheinlich ist dieses dasselbe, das bassir. ant. d. R. I, 230 erwähnt wird als das einzige, auf welchem neben drei Darstellungen aus der Sage des Hippolyt Phädra fehle.

beschriebenen Relief des Palazzo Lepri [8]), welche noch das Eigenthümliche hat, dafs neben dem angegriffenen Eber ein andrer am Boden liegt, von dem freilich nur der Kopf sichtbar ist, sowie dafs auf der gegenüberliegenden rechten Seite nicht das Verhältnifs von Phädra und Hippolyt, sondern, wenigstens wie Zoega erklärt, Hippolyts Wiedererweckung durch Diana sich vorgestellt findet. Zwei Eber als Gegenstand der Jagd zeigt auch das Relief in Villa Borghese, einen Löwen statt des Ebers das von uns zuletzt genannte in Villa Panfili.

Auf der einen der beiden kleineren Seiten (Taf. VI) erblicken wir die in langer Tunica, mit herabfallendem Mantel sitzende Phädra, wie sie aus Liebesschmerz oder wahrscheinlicher noch aus Schmerz über die abschlägige Antwort des Hippolyt zusammensinkt, den linken Arm auf den Sessel stützend, den rechten, von ihren Frauen gehaltenen, nachlässig ausstreckend. Zugleich werden ihr Schleier und Haarflechten von der Amme gelöst. Unter ihrem Sessel ist ein Eros angebracht, der den Blick auf sie gerichtet hat und nach ihr zu zielen scheint. Von den Dienerinnen ist die der Phädra zunächst stehende, welche ihr die Flechten löst, durch die Kopfbedeckung als die Amme kenntlich. Die übrigen, stehend mit Ausnahme von einer, welche der Symmetrie der Composition halber der Phädra gegenüber sitzt, zeigen den Ausdruck der Verwunderung und scheinen sich wechselseitig fragend anzublicken. Sie sind sämmtlich etwas kleiner gebildet als Phädra, am kleinsten die Amme; zwei von ihnen halten musikalische Instrumente. In der unteren Ornamentenreihe sind auch hier auf die Jagd bezügliche Thierornamente angebracht.

Auf der dieser gegenüberliegenden zweiten kleineren Seite ist der Tod des Hippolyt dargestellt, nicht durchaus in Uebereinstimmung mit dem bei Philostratus II, 4 beschriebenen Bilde, noch weniger mit der etruskischen Urne in Chiusi, welche Micali (l'Italia av. il dom. d. R. tav. 32) mitgetheilt hat. Von dem zerbrochenen Wagen herabgeschleudert liegt am Boden der entseelte Jüngling: mit dem Kopfe und den ausgestreckten Armen wird er gegen den Boden geschleift, die Beine scheinen, so weit aus der Zeichnung ersichtlich, noch in den Rädern zu hängen. Die vier Rosse aus dem Gespann des Hippolyt bäumen sich erschreckt zurück vor dem an der Seite angedeuteten Seeungethüm. Ein Diener des Hippolyt, zu Pferde herbeieilend, sucht die Zügel des Gespanns zu ergreifen.

Wir sehen also in der ganzen Darstellung das Schicksal des unglücklichen Jünglings vor uns entwickelt, auf der Vorderseite die entscheidende Zusammenkunft mit der Amme und auf der gegenüberliegenden Rückseite seine Lieblingsbeschäftigung als allgemeine Bezeichnung seiner Lebensweise, auf den beiden Nebenseiten die Folgen seines Verhaltens in der Haupthandlung, den Schmerz der liebenden Stiefmutter und sein eben dadurch herbeigeführtes Ende. Offenbar steht in dieser Behandlung des Gegenstandes Hippolyt durchaus im Vordergrunde gegen Phädra, oder, insofern der Gegensatz zwischen Hippolyt und Phädra seiner eigentlichen Bedeutung nach den Antagonismus von Artemis und Aphrodite ausdrückt, Artemis gegen Aphrodite. Daher denn auch in den unter zweien der Seiten angebrachten Thierornamenten mit Gaglio allgemeine Zeichen der Jagd zu erkennen sind, nicht mit Politi Andeutungen des Sieges der Aphrodite über Artemis, an welchen der Künstler bei seiner Composition wohl gar nicht gedacht hat. Ueberhaupt ist, wie schon oben bemerkt wurde, auf den meisten der hier einschlagenden Reliefdarstellungen Hippolyt durchaus die Hauptperson gegen Phädra, so wie ja denn auch gewöhnlich die eine Hälfte derselben allein durch die Jagd des Hippolyt ausgefüllt und so seine Beziehung zu Artemis viel lebendiger veranschaulicht wird als die der Phädra zu Aphrodite. Es ist daher eine bemerkenswerthe Ausnahme, wenn auf dem Relief des Louvre sowie auf dem einen der Villa Panfili Aphrodite selbst neben dem Stuhle der Phädra erblickt wird und dadurch ihren nahen Zusammenhang mit der Heldin anzeigt. Noch entschiedener aber ist das Bestreben, Phädra und mit ihr die Seite der Aphrodite mehr in den Vordergrund der Handlung zu rücken, auf dem schon oben besprochenen Relief in Capua. Ist die dort gegebene Erklärung richtig, so legt schon der dicht hinter Hippolyt angebrachte Diener, welcher übrigens auch auf den so eben erwähnten beiden Darstellungen in unmittelbarer Nähe des Hippolyt erscheint, ein stärkeres Gewicht auf die Bedeutung der Aphrodite: dazu kommt, dafs neben Phädra aller Wahrscheinlichkeit nach drei Eroten gebildet sind: vor Allem aber ist die Gestalt der

Phädra selbst zu beachten, welche nicht, wie auf den übrigen Monumenten, den Ausdruck des Schmerzes und der Verzweiflung trägt, sondern in ruhiger Hoheit sitzt, mehr einer thronenden Göttin als einem von Leidenschaft gequälten Weibe ähnlich [9]). Möglich dafs in dem Künstler eine Erinnerung an die ursprüngliche göttliche Bedeutung der Phädra gelegen hat, auf welche Zoega hinwies, und für welche vielleicht bald ein Berufener das leisten wird, was Buttmann für die entsprechende Bedeutung des Hippolyt in so glänzender Weise geleistet hat.

Berlin. LEOPOLD SCHMIDT.

[9]) Auffallend ist, dafs gerade dieses Relief und das im Louvre, welche wir recht eigentlich Phädramonumente nennen können, wie die entschiedenen Hippolytmonumente der ersten Klasse in Villa Albani und Villa Borghese wieder im Hintergrunde der Handlung jenen Tempel zeigen, der bei jenen mit Nothwendigkeit als Artemistempel gedeutet werden mufste. Da die Abweichung durch sonst nichts in der Darstellung gerechtfertigt wird, so scheint es mifslich, hier an den Tempel der Aphrodite Kataskopia zu denken, von welchem aus nach trözenischer Ueberlieferung (Paus. II, 32) Phädra den gymnischen Spielen des Hippolyt zuschaute: sonst würde dazu als Andeutung der gymnischen Spiele auch der Hahn passen, welcher auf dem capuanischen Relief unter Phädras Sessel angebracht ist.

II.

Artemis Elaphebolos.

Nachträglich zu Tafel XLVI der Arch. Zeitung.

Unter obigem Titel*) übersendet uns Hr. *W. Watkiss Lloyd* einen nur als Handschrift gedruckten Aufsatz, in welchem der Verfasser zuvörderst über die von *Panofka* gegebene Deutung eines Blacassischen Vasenbildes (Arch. Zeit. XLVI) Bedenken äufsert. Statt dieses Bild ebenfalls auf das *Iphigenia-Opfer* zu beziehn, glaubt Herr L. vielmehr eine allgemeine Darstellung der Artemis Elaphebolos und ihres vom Hirsch benannten Festopfers darin erkennen zu dürfen. Er bemerkt, dafs der Name dieser hauptsächlich in Phokis gefeierten Göttin (Plut. virt. mul. cap. 2. Vgl. Arch. Z. IV, 346) sprachlich nicht blofs auf Erlegung durch einen Wurfspiefs, sondern auch auf jede sonstige Art der Tödtung anwendbar sei, und ist nach Annahme jener allgemein gefafsten Deutung sogar geneigt in den drei Mantelfiguren der Rückseite obigen Gefäfses Festbesorger (ἐπιμεληταί) in ähnlichem Sinn zu erkennen, wie sie auch im panathenäischen Fries erscheinen; die Anerkennung solcher Epheben und Pädotriben sei überhaupt geeignet, die Festbeziehung vieler anderer Gefäfsbilder und der auf ihnen dargestellten Individuen kund zu geben (p. 5. 6).

*) Artemis Elaphebolos: an archaeological essay by William Watkiss Lloyd. [Not published]. 1847. 16 S. 8.

Weitere Vermuthungen knüpft Herr *W. L.* an die Verwandtschaft der Artemisgruppe des Vasenbilds mit ähnlichen Gruppen ephesischer, lydischer und taurischer Münzen, in welchen die Göttin gleicherweise auf dem von ihr niedergeworfenen Thier kniet, wie denn auch die bekannte Gruppe des Herakles und der von ihm besiegten Hindin ganz ähnlich sei. Die Sonnenbeziehung des Herakles macht es Hrn. *W. L.* wahrscheinlich, dafs auch Artemis Elaphebolos als Mondgöttin in Bezug auf die Festperiode ihres Dienstes gemeint sei, welche in der Frühlingsnachtgleiche stattfand. Hienach seien denn auch Apollo und Zeus, die im obern Raume des Gefäfsbilds befindlichen Gottheiten, in ihrer Naturbeziehung zu fassen; mit Artemis vereinigt werden sie auch bei Sophokles (Oed. Tyr. 198) angerufen.

In mehreren Kunstdarstellungen der Artemis, fährt Hr. *W. L.* fort, ist das stolze Geweih des Hirsches zu beachten, von dessen Rücken sie, eine leuchtende Fackel haltend, getragen wird. Diese Darstellung mag auf den wachsenden Mond bezüglich sein, der zwischen den Stierhörnern der Artemis Tauropolos auch abgebildet sich findet; eben so darf die Bewältigung des Hirsches durch Herakles als Darstellung der Festperiode genommen werden, in welcher Sonnen- und Mondeslauf sich vereinigten. In dem obigen Vasenbild zwar ist der Hirsch unbehörnt und die Fackel der Göttin unangezündet; diese Umstände können für Andeutuugen des Neumonds gelten, während das gefleckte Fell des Thieres als Bild des Sternenhimmels erscheint. Nichtsdestoweniger ist diese vermeintliche Hirschkuh entschieden männlich, und dieser von Panofka übersehene Umstand, der auch für sich allein P.'s Deutung auf Iphigenia unwahrscheinlich macht, kann weder zufällig noch unwichtig erscheinen, wenn man Pindars Aussage (Ol. III, 51 Schol.) von Behörnung der arkadischen „Hirschkuh" damit zusammenhält. Der zwitterhafte Charakter dieser Bildung wird verständlich, wenn man erwägt, dafs in der vielverbreiteten Artemis Orthia, dem Dionysos Orthos vergleichbar, vielleicht eine phallische Artemis gemeint war, deren künstlich durch Reiser (wie beim attischen Hermes) versteckte Männlichkeit ihr den Namen Lygodesma zugewandt haben mag.

Die Erklärung dieses Doppelgeschlechts ergibt sich am füglichsten aus dem androgynischen Charakter, der [vielleicht: Beschr. Roms II, 2, 266] in der androgynischen Artemis von Aricia (Müller Denkm. II, 181) und in der Artemis Orthia, verglichen mit Dionysos Orthos, am Tage liegt: nämlich auf Grund des Mondwechsels, dergestalt dafs der ab- und zunehmende Mond für weiblich sowohl als für männlich galt (Orph. H. Lun. 8). Dafs auch die Göttin von Aulis auf gleiche Bedeutung Anspruch hat, geht mit dem bei Pausanias (IX, 9, 5) seltsam erklärten Gebrauch gemischter männlicher und weiblicher Opferthiere hervor, dem Wechsel von Männer- und Frauentracht zu Ehren einer mannweiblichen Mondgottheit (Macr. III, 8. Arch. Zeit. I, 87) wohl entsprechend.

Scharfsinnig bezieht Panofka das von Artemis gehaltene Ruthenbündel auf deren Beinamen Lygodesma und Fascelis, wie auch auf die Geifselung der spartanischen Göttin und die darauf erfolgte Verkleidung zur Lygodesma. Hr. *W. L.* vergleicht hiebei die Schläge, die Here der Artemis mit deren eigenen Waffen ertheilt, einen als *ἱερὸς λόγος* bereits von Müller (Prolegom. S. 359) gefafsten Mythos, leicht erklärlich durch die besonders zu Samos nachweisliche Rivalität beider Göttinnen (Spanh. Callim. p. 281 zu H. Dian. 149). Was aber die Thiersymbolik des besprochenen Bildes betrifft, so dürfte deren volles Verständnifs nur mit Vergleichung ähnlicher orientalischer Gruppen, theils der mithrischen Stiertödtung, theils der persischen Löwenkämpfe festzustellen sein, welche letztere sowohl in homerischen Gleichnissen als auch hauptsächlich in altgriechischen Münztypen ihr Widerspiel finden.

Eine Besonderheit, auf welche Hr. W. Lloyd noch schliefslich und zwar mit Vergleichung der Iris des Parthenongiebels aufmerksam macht, ist der stark aufgeschlitzte (*σχιστός*) Chiton der Artemis unsres Vasenbildes.

Die archäologische Gesellschaft, welcher in der Sitzung vom 6. Mai d. J. die bis hieher ausgezogene Abhandlung des Hrn. W. Lloyd vorgelegt ward, konnte nicht unbemerkt lassen, dafs die von demselben empfohlene Deutung auf Artemis Elaphebolos bereits von Hrn. Panofka (Arch. Z. IV, S. 346) aufgestellt war, zeigte sich jedoch, ohne in dessen Abwesenheit seiner Entgegnung vorgreifen zu wollen, mit dem brittischen Archäologen darin einverstanden, dafs Hr. *P.* die Deutung auf Iphigenia jener früheren nicht hätte vorziehen sollen: darum hauptsächlich weil jede Andeutung auf diese sowohl als auf heroische Umgebung vermifst wird, die Siegesgöttin überflüssig erscheint und Apollo der troische Gott hier, wo Pallas oder Here an ihrer Stelle sein würden, lästig ist. Auch scheint Hr. *P.* sich selbst zu widersprechen, wenn er (S. 347) Iphigenia's Opfer durch ein Reisbündel für ein Hirschopfer zuläfst, die „Hirschtrefferin" Artemis aber (S. 346) nicht anders als mit einem Jagdspeer sich denken mag. Anderntheils scheint Hr. *W. L.* die Andeutung der Elaphebolos, als nicht blofs „werfender," sondern schlechthin „treffender" Göttin nicht hinlänglich gesichert zu haben. Er begnügt sich zu bemerken, dafs *βάλλω* ein allgemeiner Ausdruck für Tödten und Niederwerfen sei, führt den Hesychius dafür an (v. *βολίσι, τρώσεσι, πληγαῖς*) und hätte sonstige sprachliche Belege wohl finden können, in denen der abgeschossene Bogen (*βάλες ἰῷ* u. dgl.) nicht minder als Lanzen- und Steinwurf gangbar sind, ohne doch der gezückten Bewegung zu entsprechen, durch welche das Opferthier unsres Bildes mehr stofs- als wurfweise *) bedroht wird. Im Uebrigen bleiben wir seiner Deutung sowohl als seiner mythologischen Ausführung mannigfach dankbar. *E. G.*

*) Etwa *κρούειν* wäre hier der entsprechendere Ausdruck und *ἐλαφοκτόνος* ein gangbares Beiwort, in welchem jene Schwierigkeit umgangen wäre. Ungültig jedoch wird die Annahme einer Elaphebolos darum noch nicht; denn ohne dafs die Waffe tödtend zu sein braucht, dient sie zunächst zur Betäubung des Thiers, wie zu ähnlichem Zweck auch wol ein blofser Pfeil von ihr gezückt wird (Cab. Hauteroche pl. II, 9), und wie durch ein ganz ähnliches feuerloses unangezündetes Reisbündel auch Orest von einer Furie (Vasenbild: Müller Denkm. II, 148) in ganz ähnlicher Weise bedroht wird.

A l l e r l e i.

4. Bacchischer Thronismos. Die zweite der Scenen aus der Jugend des Dionysos, welche das im vorigen Jahrgang dieser Zeitung Taf. XXXVIII mitgetheilte Schnitzwerk uns vorführt, glaube ich als eine höchst erwünschte Darstellung des mystischen Gebrauchs betrachten zu können, der unter den Namen *θρόνωσις* oder *θρονισμὸς* bekannt ist und keineswegs, wie man gewöhnlich lehrt (nach Welcker Trilogie S. 263), nach Samothrake, sondern vielmehr in die bacchische Wiehen gehört, wenigstens seit diese in die schon frühzeitig be-

glaubigte Verbindung mit metroisch-korybantischem Enthusiasmus getreten waren; vgl. Lobeck Aglaoph. S. 641 ff. Denn zunächst mag er allerdings, wie die Korybanten selbst, dem Cultus der grofsen Göttermutter eigen sein; gleichwie aber Suidas unter Orpheus Werken auch *Θρονισμοὺς μητρῴους* erwähnt (Lobeck p. 368), so dürfen wir nicht zweifeln, dafs die *χορεία καὶ μοῦσα*, mit welcher Orpheus und Musäos nach Lucian de saltat. c. 15 verordnet hatten, *σὺν ῥυθμῷ καὶ ὀρχήσει μυεῖσθαι*, eben so wesentlich auch in korybantischen Tänzen bestand, als Plato Legg. VII, p. 790 d. *τὰ τῶν Κορυβάντων ἰάματα* und *τὰς τῶν ἐκφρόνων βακχειῶν ἰάσεις* verbindet; und so werden wir unbedenklich auch die *χορεία καὶ παιδιὰ* hierher ziehen können, die derselbe Euthyd. p. 277 D *ἐν τῇ τελετῇ τῶν Κορυβάντων* erwähnt, *ὅταν τὴν θρόνωσιν ποιῶνται περὶ τοῦτον ὃν ἂν μέλλωσι τελεῖν*. Denn darin lag jedenfalls die Hauptsache dieses Gebrauchs, dafs die Einweihenden den auf einem Stuhle sitzenden Recipirenden im Kreise umtanzten, vergl. auch Dio Chrysost. orat. XII, p. 203: *καθάπερ εἰώθασιν ἐν τῷ καλουμένῳ θρονισμῷ καθίσαντες τοὺς μυουμένους οἱ τελοῦντες κύκλῳ περιχορεύειν*. Dafs der Oelzweig, womit St. Croix, oder der Hut, womit Münter denselben bereichert hat, auf blofser Einbildung beruhen, hat schon Metzger in Pauly's Realencyklopädie Bd. II, S. 10 bemerkt, und Aehnliches gilt von der Purpurbinde, die man aus den samothrakischen Weihen entlehnt hat, obgleich diese wie gesagt eben so wenig als die Eleusinien damit zu thun hatten, vergl. Lobeck p. 116. Wie gern man aber schon Kinder in die Mysterien aufnehmen liefs, ist bekannt, und gerade die korybantischen Weihen mit ihrer *δύναμις φρουρητικὴ καὶ ἐπιτελεστικὴ* (Jamblich. de myster. III, 10) konnten dazu vor Andern geeignet erscheinen, um die Kinderpflege unter höheren Schutz zu stellen und zur Reife zu fördern; gleichwie wir also in der bekannten Terracotta des brittischen Museums (Panofka Bilder I, 1) den jungen Bacchus selbst dem gottesdienstlichen Gebrauch der Amphidromien unterzogen sehn, wie anderwärts die Götter sich selbst unter einander opfern (Jahn archäol. Aufsätze S. 121), so hat es gewifs nicht die geringste Schwierigkeit, dafs auf unserm Kunstwerke Dionysos gleichsam als Prototyp aller übrigen Mysten in seinen eignen Mysterien eingeweiht werde, wozu auch die ekstatische Stellung des Kindes vollkommen pafst. Allerdings könnte das Ganze auch als eine Cultushandlung betrachtet werden, die seiner göttlichen Würde persönlich gälte. Dafs die Wache der Korybanten in der späteren Mystik nicht allein dem Zeuskinde und seiner Mutter, sondern auch den chthonischen Repräsentanten des geheimen Waltens der Naturkräfte, Dionysos und Kora, beigesellt ward, bezeugt Proklos Theol. Platon. V. 35 — *αὐτοὶ γοῦν οἱ Θεοὶ* (nämlich die Kureten) *καὶ τὴν βασιλίδα Ῥέαν λέγονται φρουρεῖν καὶ τὸν τῶν ὅλων δημιουργὸν καὶ μέχρι τῶν αἰτίων τῆς μεγίστης ζωογονίας τε καὶ δημιουργίας προϊόντες τήν τε Κόρην ἐν ἐκείνοις καὶ τὸν Διόνυσον ἐξῃρημένους τῶν δευτέρων φυλάττειν* —, und wie die Korybanten unseres Bildes selbst schon den künstlerischen Motiven nach der Weihe des Zeuskindes nachgebildet sind, wird Niemand verkennen, der sich dieser aus Campana opere di plastica 1. 2 und Monum. dell' Instit. III, 27 und Annali 1840 tav. d'agg. K erinnert; aber was war am Ende auch jene *θρόνωσις* anders als der symbolische Ausdruck der höheren Stellung,

welche der Eingeweihete einnehme und die ihn selbst unter die Obhut schützender Mächte stelle? Gerade von den bacchischen Mysterien wissen wir ohnehin, dafs der ächte Myste als *Βάκχος* dem Gotte selbst so gut wie gleichgesetzt ward; eben so gut also als jenem die gleiche Schutzwache wie dem Gotte zukam, werden wir die Weihescenen, durch welche er derselben theilhaftig ward, auch rückwärts von dem Menschen auf den Gott übertragen können, zumal die ganze Auffassung unseres Bildes nicht blofs mythischer, sondern ganz deutlich ethisch-allegorischer Art zu sein scheint. Schon dafs das Kind nicht von Zeus, sondern von Semele allein geboren wird, der nicht einmal (wie Monum. I, 45) ein Zeus gegenüber steht, gibt ihnen so zu sagen eine abstractere, mehr menschliche Bedeutung; ganz in derselben Art aber fasse ich auch die Bändigung des Bocks und den Ausgang auf pantherbespanntem Wagen in der folgenden Scene als allegorischen Ausdruck der sittlichen Macht, welche eben die Weihe dem Menschen über das Stoffartige und Gemeine geben sollte. Der Bock ist das Symbol der Lascivität und sinnlichen Begierde, welche der Vernunft zwar nicht ganz zu vertilgen, wohl aber sich dienstbar zu machen gelingt, und die defshalb auch nachher in der letzten Scene im Gefolge des Gottes als Pan dem Menschen untergeordnet erscheint, wie schon die Stoiker die Duplicität dieses Wesens als Symbol der Herrschaft des Geistes über den Stoff auffafsten, (vgl. Cornut. de nat. deor. c. 27: *καὶ τὰ μὲν κάτω λάσια καὶ τραγώδη διὰ τῆς τῆν γῆς δασύτητα ἐχειν, τὰ δ' ἄνω ἀνθρωπόμορφα διὰ τὸ ἐν τῷ αἰθέρι τὸ ἡγεμονικὸν εἶναι τοῦ κόσμου, ὃ δὴ λογικόν ἐστι*), und ganz ähnlich galten demselben auch die Panther im Gespanne des Dionysos als Zeichen der Bändigung wilder Sitten, vergl. c. 30: *ὡς τὰ ἀγριώτατα ἤθη τῆς συμμέτρου οἰνώσεως ἐξημερούσης*. Es versteht sich von selbst, dafs ich weit entfernt bin, solche Deutungen für den Mythus als solchen, und seine Darstellung aus griechischer Zeit zu billigen oder zu empfehlen; aber wo es sich um Kunstwerke einer spätern Periode handelt, deren Mystik notorisch den natursymbolischen Charakter mit dem ethischen vertauscht hatte, wird man letzterem gewifs dasselbe Recht wie z. B. bei Vasenbildern den erstern einräumen müsse, und so trage ich auch gar kein Bedenken, die von Gerhard verglichenen Sarkophagbilder bei Millin gall. mythol. n. 229 und Mus. capitol. IV, 60 nicht etwa blofs mit Müller im Handbuch als heitere Kinderspiele, in welchem sich des Gottes wunderbare Natur entfalte, sondern im Geiste derselben ethischen Symbolik zu fassen. Was auf unserm Bilde die korybantische Weihe, ist dort die Waschung, die sicher nicht als blofser Ammendienst erscheint; eben so vertritt im Mus. cap. (l. c.) der Satyrisk, der von dem sokratesähnlichen Silen gezüchtigt wird, offenbar die Stelle des Bocks als Symbol der Bekämpfung niedriger Leidenschaften; und während auf unserm Kunstwerke der Auszug des Dionysos auf seinem Pantherwagen nur den Anlauf bezeichnet, welchen der reifende und im Kampfe mit der Sinnlichkeit erstarkte Geist zu grofsen Thaten nimmt, stellen die beiden andern in dem von der thierischen Natur des Satyr gehobenen Bakchosknaben bereits die schöpferisch segnende Kraft des *δενδρίτης* dar, als welcher er ja in ganz Griechenland verehrt ward, vergl. Plut. Qu. Symp. V, 3.

K. Fr. Hermann.

Hiezu Tafel V der Neuen Folge: Hippolyt und Phädra, Sarkophag zu Girgenti.

Druck und Verlag von *G. Reimer*. Herausgegeben von *E. Gerhard*.